

MANOEL E MARTHA BARROS: DIÁLOGOS EM LÍNGUA DE BRINCAR

Érika Bandeira de ALBUQUERQUE
Universidade Federal de Pernambuco
erika.b.albuquerque@hotmail.com

Resumo

Neste trabalho buscamos proceder a uma análise intersemiótica da obra poética de Manoel de Barros e da obra plástica de Martha Barros, focalizando a criação conjunta e partilhada de uma poética inspirada no universo infantil, manifesta num cúmplice diálogo entre pai e filha, entre texto e imagem. Estrutturamos nossa análise sobre uma possível “tradução intersemiótica” dos poemas de Manoel nas imagens de Martha, centrando sobretudo o livro *Poeminha em língua de brincar* (2007).

Palavras-chave: Manoel de Barros; Martha Barros; Intersemiose; Infância.

Introdução

Abordaremos o tema da pureza do olhar presente na linguagem infantil, através da análise intersemiótica de obras de Manoel e Martha Barros, os quais primam por despertar no leitor/observador a inspiração de ver o mundo através do “baú da infância”, que, segundo os mesmos, todos os adultos o tem na lembrança, nele são guardadas as primeiras sensações. O poeta motiva os leitores a experimentarem a vida de forma intensa, como se estivessem experimentando tudo pela primeira vez.

Para tratar adequadamente esta questão, primeiro será dada uma rápida explicação acerca do diálogo entre artes, sobretudo entre a pintura e a poesia, logo após será feita uma abordagem a respeito da leitura das obras de Martha Barros, para então, após uma introdução no universo artístico da pintora, trabalharmos a poética de Manoel de Barros, inicialmente mostrando defesas da valorização do olhar infantil por Sócrates e Lyotard, com o intuito de dar maior embasamento argumentativo à questão da diferenciação entre dois tipos de visões de mundo: a adulta (limitada) e a das crianças (ilimitada). Logo após são minuciosamente trabalhadas as características de Manoel de Barros que provam a sua rica visão infantil do mundo. Finalmente, no último capítulo é desenvolvida a tradução intersemiótica através da análise do livro *Poeminha em língua de brincar* (2007).

Tendo em mente que a forte aproximação entre a arte de pai e filha tem como principal ponto de convergência o uso da linguagem e das espontaneidades próprias do universo infantil, buscaremos descobrir os mistérios por trás da fascinante comunhão da arte de Manoel e Martha Barros.

1. Diálogo entre poesia e pintura

A vantagem de utilizar duas artes, tanto a poesia como a pintura, simultaneamente, é que a primeira permite uma viagem para dentro da aparência das coisas e a segunda uma jornada para fora da aparência das coisas.

(MCLUHAN, M; PARKER, H. 1911, p. 2)

As sábias palavras desta citação resumem muito bem o que serão tratadas agora: as aproximações semânticas entre a arte poética e a pictórica. O ato de traduzir

intersemioticamente esses dois tipos de linguagem é, antes de tudo, um exercício de aprimoramento da percepção e da sensibilidade. A poesia seria “uma viagem para dentro da aparência das coisas”, porque ela faz o leitor inconscientemente ou conscientemente criar, através da imaginação, associações entre os versos e os sentimentos. Este é um trabalho mais interno, ou seja, mental e extremamente subjetivo. A pintura, por sua vez, permite “uma jornada para fora da aparência das coisas”, porque ela já é a própria expressão externa de sentimentos, é uma imagem já pronta. O modo de fazer a interpretação e análise crítica das duas artes aqui tratadas é diferente, porém há semelhanças na questão da tradução dos signos e das simbologias. Aqui é que inicia o diálogo intersemiótico: os mesmos signos sendo representados através de diferentes linguagens artísticas.

Não é difícil encontrar pontos de convergência entre pinturas e poemas, afinal, segundo Mc Luhan e Parker (1911), elas são “artes irmãs”. O pictórico trabalha mais no ilustrativo, enquanto que a poesia foca no imaginativo. O trabalho com essas duas artes oferece ao observador uma verdadeira experiência sensorial. As palavras, as cores, as formas e texturas se misturam formando um material que tem por intuito o envolvimento de inúmeras sensações de quem aprecia.

Toda arte que não é meramente narrativa ou simplesmente figurativa, é simbólica... pois envolve em cores e formas complexas uma parte da Essência Divina.

(W. B. YEATS in MCLUHAN, M; PARKER, H. 1911, p. 47)

A rima e a aliteração reforçam a qualidade tátil das imagens.

(MCLUHAN, M; PARKER, H. 1911, p. 81)

Os trabalhos dos dois artistas em foco nesta dissertação, Manoel e Martha Barros, são bastante simbólicos, eles se envolvem e se complementam semanticamente. Não é à toa que o poeta diz que sua filha produz “iluminuras”, Manoel sempre deixou claro que Martha ilumina a poesia dele através das suas pinturas e esse envolvimento intersemiótico vai além do talento e da genética, o diálogo entre as produções dos dois é singular e raramente analisado.

Os poemas do poeta mato-gossense são leves, têm a aparência de serem criados de forma extraordinariamente espontânea, não trabalham com a lógica, razão e sentido, mas com sentimentos e sensações. Inspirada nestas características a artista plástica faz sua arte com traços e cores que remetem leveza, as formas beiram o abstrato, pois em seus quadros os humanos se misturam com a paisagem, com a natureza, os animais e até mesmo com outros humanos. Assim como nos poemas de Manoel, ela também prima por mostrar a natureza e o homem fragmentados, este ato pode ser interpretado de duas formas: a fragmentação do homem para melhor inseri-lo na paisagem, de forma que homem e natureza se confundam na totalidade da pintura e/ou a fragmentação simbolizando o homem perdido, sem identidade, cuja personalidade foi “silenciada” pela sociedade e pela razão.

Uma das características mais marcantes da poesia de Manoel de Barros é o resgate do olhar infantil sobre o mundo. As crianças veem tudo de forma inocente, surpresa, mágica e fantasiosa por estarem experimentando situações do dia a dia pela primeira vez. Segundo Barros, as lembranças destas primeiras sensações ficam para sempre guardadas em uma espécie de “baú da infância”, no qual o poeta sempre busca suas inspirações. Martha Barros expressa esta característica do poeta em seus quadros buscando desenhar do jeito mais infantilizado possível, através de traços simples e formas incertas, que chegam a confundir o observador. As cores, embora algumas vezes vibrantes, são trabalhadas suavemente e traduzem sentimentos e emoções. As texturas, sempre bem elaboradas, passam para o crítico a questão da exploração sensorial.

Assim como acontece com os poemas de Manoel, as pinturas de Martha não devem ser objetos de interpretação lógica, mas de contemplação. Não são criadas para serem entendidas, mas sentidas e experimentadas. O próprio poeta disse, em documentário, *Só dez por cento é mentira* (2006) que poesia não gosta de ser explicada: “Para mim, poesia explicada deixa de ser poesia, começa a ser razão”. A interpretação do trabalho conjunto dos dois artistas é um exercício de percepção, de aguçamento e aprimoramento do olhar e da sensibilidade. Os leitores e contempladores não devem cair na gafe de querer compreender, mas de ambicionarem incorporar a arte.

Poesia se dirige à sensibilidade, à percepção sensível que o ser tem. Se o leitor quiser ver a minha poesia usando a razão não dá. Não quero dar informações, quero dar encantamentos.

(BARROS, 2006)

Poeta não tem compromisso com a verdade
senão que talvez com a verossimilhança
quem descreve não é o dono do assunto
quem inventa é.

(BARROS, 2006)

A simplicidade e a espontaneidade do universo infantil é o maior ponto de convergência entre a poesia e a pintura dos artistas em foco neste trabalho. Vale salientar que esta simplicidade não significa mediocridade, mas uma forma encantadora e singular de observar e se relacionar com o mundo, a qual chega a ser difícil para os críticos teorizarem.

2. Metodologia da leitura das imagens de Martha Barros

Antes de iniciar a tratar sobre Martha Barros, faz-se importante uma introdução acerca da problemática da posição feminina na arte do início do século XX (vanguardas europeias e modernismo), do que seria arte naïve e dos pintores mais influentes nas obras da artista analisada.

As vanguardas e o início do Modernismo foram marcados pela ousadia, pelo espírito artístico aventureiro de criar ou recriar o novo e derrubar conceitos ultrapassados. Os experimentalismos desta época foram feitos, muitas vezes, a partir de associações entre as artes plásticas e literatura, principalmente em Portugal. Cores fortes e marcantes, formas geométricas que ressaltavam conceitos e ideias das vanguardas foram elementos bem aceitos pelos artistas modernistas.

Uma das principais observações a ser feita aqui é a absurda falta da figura feminina no meio artístico nesta fase de profundas transformações do início do século passado. A arte das mulheres era reprimida, pois sempre fora associada à ingenuidade e ao amadorismo. Em Portugal esta situação foi gritante comparada aos outros países europeus. Algumas poucas exceções são: Josefa D’Óbidos, a Marquesa de Alorna e a Sórora Mariana Alcoforado. Elas foram algumas das pouquíssimas artistas plásticas que se destacaram na época em questão. Os quadros da portuguesa Josefa D’Óbidos têm uma aura sombria, contendo imagens de crianças, anjos e santos. As crianças são mostradas como seres frágeis, extremamente pálidos e com feições melancólicas, que inclusive lembram bastante a arte barroca, principalmente a expressividade dos personagens das pinturas e a técnica de iluminação a qual faz uso do jogo de luz do claro e escuro.

Talvez uma das causas, certamente a principal, do sumiço feminino nas artes do início do modernismo europeu seja uma questão levantada por Baudelaire relacionada à recuperação do “olhar infantil”. Segundo o grande pensador, o artista moderno deve buscar inspiração para

a sua arte na infância, fase da qual tudo no mundo era surpreendente e supervalorizado, as crianças enxergam muito mais beleza e encantamento no mundo do que os adultos. Era esta mente infantil que Baudelaire aconselhava que fosse veementemente resgatada pelos modernistas. Há, porém, uma importante observação a ser feita, ele revela que devemos buscar inspiração na infância, porém não com a visão fragilizada da criança, mas com a virilidade de um homem adulto. Com as palavras do próprio Baudelaire, seria uma “infância agora dotada, para expressar-se, de órgãos viris e do espírito analítico”. Sendo assim, não podemos esperar dos artistas modernistas uma inocência como a de Manoel e de Martha Barros. Aqueles buscam mostrar o olhar infantil de modo essencialmente estético; estes exibem o que o universo das crianças verdadeiramente é, e mesmo intelectual e bem aprimorada em sua arte, Martha não põe o esteticismo em primeiro plano, mas o significado da obra, os sentimentos e as sensações passadas ao observador. A artista neste trabalho analisada não teme demonstrar na arte seu reencontro com a infância.

Na visão infantil do homem não existe a espontaneidade e o desapego estético, tudo é intencional. Por este motivo a inocência masculina na pintura não convence. Os artistas não procuram assimilar a inocência, mas simulá-la através do não-cientificismo. Mesmo acadêmicos, os modernistas buscavam o primitivismo na arte. Um dos pioneiros desta fase foi Picasso, os outros seguiram esta mesma linha de estilo. Abaixo se encontram alguns quadros do artista precursor:

(FIGURA 1)



(FIGURA 2)



(FIGURA 3)



Vê-se nos quadros anteriores a predominância do colorido, das cores vibrantes, a exploração de novas formas, buscando evidenciar a deformação das imagens. São características puramente modernas, contendo, inclusive, a busca da inocência teorizada por Baudelaire. Porém, convém que seja comentado o demasiado apego estético nas obras, contrapondo com a verdadeira espontaneidade infantil.

Comparado a arte feminina, a demonstração da inocência e o olhar infantil são muito mais autênticos. Os traçados, a escolha das cores brilhantes, a característica artesanal e desprezada de esteticismos das mulheres as aproximam infinitamente mais do estilo naïve. Almada Negreiros e a sua esposa Sarah Affonso são exemplos perfeitos para demonstrar a problemática agora tratada, a diferenciação do olhar da inocência dos homens e das mulheres nas primeiras décadas do século XX. Enquanto Almada prima conseguir chegar a uma pintura inspirada na inocência, Sarah é a mais perfeita personificação da inocência e ingenuidade na pintura.

(FIGURA 4)



(FIGURA 5)



Estas duas obras, a primeira de Negreiros e a segunda de Affonso, exibem claramente a diferenciação aqui tratada. Vê-se que na primeira imagem, apesar de primar pela simplicidade, há maior rigor estilístico e tendência pela preocupação com não aparentar amador. Já a segunda obra passa a sensação de suavidade, cujos traços constroem uma imagem leve e suave que, de fato, se aproxima do olhar infantil.

A invisibilidade das mulheres na arte do início do século XX está associada também a questão da crítica machista da época atribuir a feminilidade à falta de habilidade. Por este motivo os acadêmicos não viam com bons olhos a arte feminina, os pintores naïves da mesma forma não eram bem aceitos, já que não seguiam os cânones.

Naïve é um tipo de pintura que, embora produzida por artistas sofisticados e de boa técnica e habilidade, remetem ao amadorismo. É associada ao não-academicismo, porque as técnicas usadas são muito pouco convencionais. A perspectiva é simples, com cores vibrantes e que quase sempre passam ao observador a impressão dos quadros terem sido pintados por crianças, tamanha a inspiração no olhar infantil. Foi bastante valorizada pelos vanguardistas, pois se ligava a negação da pintura clássica e acadêmica. Os artistas buscavam nesta época conturbada a arte popular, primitiva, que conseguisse atingir o “estado de infância” ensinado por Baudelaire. Ora, para este fim nada melhor do que o estilo Naïve ou, como também é conhecido, *arte primitiva moderna*.

Henri Rousseau foi um dos artistas Naïves que mais se destacou na França do século XX. Foi autodidata, não teve formação artística. Seus quadros refletem o primitivismo, a ingenuidade, o simplório e a negação dos cânones. A reação da crítica com a pintura de Rousseau sempre fora um tanto negativa, por acreditarem que mesmo Naïve um pintor de destaque de forma alguma poderia ser amador e tão próximo ao infantil. A temática do artista inicialmente é bastante ligada à natureza, nesta fase pintou paisagens serenas, bucólicas e estranhamente artificiais. Depois, com o tempo, esta natureza ficou mais complexa, com elementos fantasiosos, exóticos, que deram a composição maior densidade. Como veremos nos dois exemplos a seguir:

(FIGURA 6)



(FIGURA 7)



Produziu também retratos, os quais foram imediatamente rejeitados pela crítica e público, por causa das formas grotescas dos personagens. Sua obra de maior destaque, que inclusive virou símbolo representativo do Naïve, foi *A criança e a Marionete* (1903):

(FIGURA 8)



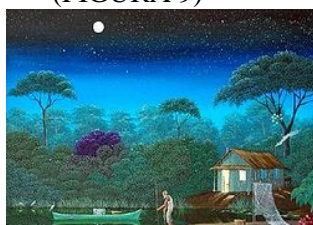
A imagem deste quadro retrata uma metáfora bastante interessante: o artista, em forma de marionete, coloca-se nas mãos de uma criança gigante que o manipula. Culturalmente a marionete simboliza alienação, é exatamente esta a intenção de Rousseau, deixar-se controlar pela infância e inocência. Através desta obra o artista chega ao ápice da expressividade do “espírito infantil” propagado por Baudelaire.

Rousseau vê a si mesmo como um alegre brinquedo nas mãos da criança que ele próprio continua a ser, a criança que os artistas intelectuais e os pintores acadêmicos desejavam voltar a ser em suas obras.

(FERREIRA, 2009)

O Naïve, ao contrário do experimentalismo forçado, artificial, viril e estético dos acadêmicos em ser infantil, é o tipo de representação artística mais autêntica da ingenuidade, da busca desenfreada por voltar a ver o mundo como criança. Nos dias de hoje dois dos artistas Naïves contemporâneos mais consagrados são: Ferreira Louis Marius e Antônio Poteiro. Abaixo obras deles, respectivamente:

(FIGURA 9)



(FIGURA 10)



Definitivamente é notada bastante presença do Naïve no estilo de Martha Barros. Especificando um pouco mais com relação às inspirações da artista em questão, os mestres mais influentes nas obras dela são Wassily Kandinsky, Marc Chagall e Miró. À medida que os estilos destes pintores forem sendo apresentados, concomitantemente serão apontadas as características deles que marcaram, e continuam influenciando, a arte de Barros filha, para que, desta forma seja tratada também a questão da metodologia das imagens da artista.

Kandinsky (1866 – 1944), russo, nacionalizado francês, é considerado o pai da pintura abstrata. Ao visitar uma exposição impressionista no ano de 1895 em Moscou, maravilhou-se, através de uma epifania, descobriu que independente de tema ou forma, a pintura teria capacidade de emanar sentimentos e significados. Com o tempo ele conclui que prender-se a uma forma é ficar limitado, pois o abstracionismo é um tipo de liberdade. O pintor ensina em seus inúmeros escritos que a arte amorfa definitivamente é bastante indicada para expressar exacerbadamente os sentimentos mais íntimos. Em 1910, juntamente com alguns pintores do Die Brücke criou um novo movimento, através da formação de um grupo apelidado *Cavaleiro Azul*. Esta nova tendência artística bastante aclamada ficou reconhecida na Alemanha como segundo movimento expressionista. Kandinsky, Klee e Marc escreveram incansavelmente sobre suas inspirações e como enxergar a arte com olhos libertadores, ou seja, esclarecer que as cores e as formas têm capacidades ilimitadas, independentemente de estarem coerentes com movimentos contemporâneos ou acessíveis ao entendimento humano.

(...) o importante não é se a forma é pessoal ou nacional, ou se tem estilo; nem se ela corresponde ou não aos principais movimentos contemporâneos; nem se ela guarda ou não semelhanças com muitas ou poucas formas; o mais importante na questão da forma é se ela se originou ou não de uma necessidade interior.

(KANDINSKY, 1912, in CHIPP, 1999, p. 154)

O artista em questão tem duas inspirações principais, resultado de verdadeiros fascínios: a música e o olhar infantil. Ele foca bastante em seus escritos a associação da visualização e sensação das cores e formas a outros sentidos como o paladar e a audição. Em seus trabalhos prioriza a influência da audição através das músicas do compositor Arnoud Schönberg. Para Kandinsky pintar era tal qual compor uma música, inúmeras vezes relacionou termos de uma arte com outra. Por exemplo, ao criar uma pintura espontaneamente, chamava-a de “improvisação” e quando pintava mais cautelosamente, de forma mais trabalhada, dizia que se tratava de uma “composição”. Com relação ao olhar infantil, o pintor admira a visão desacostumada, despretensiva, sempre surpresa das crianças e a forma como elas expõem o inconsciente nos desenhos delas.

Pretendo enfatizar apenas um aspecto (...) do bom desenho infantil: o aspecto composicional. Aqui salta aos olhos a aplicação do inconsciente, como que nascida espontaneamente.

(KANDINSKY, 1912, in CHIPPI, 1999, p. 166)

O artista, cuja vida é muito semelhante à da criança, pode, mais que qualquer outro, chegar com maior facilidade à ressonância interior das coisas.

(KANDINSKY, 1912, in CHIPPI, 1999, p. 167)

Para Kandinsky o mais importante na arte da pintura é expressar os sentimentos mais resguardados no inconsciente. Só assim o artista consegue “tocar a alma” do crítico ou observador. A música e o olhar infantil são as principais ferramentas para elaboração de tal estilo repleto de subjetividade: o abstracionismo.

É bastante clara a absorção destas questões nas criações de Martha Barros. Assim como Kandinsky ela usa a arte abstrata para expor os mais íntimos dos sentimentos, compartilhando, inclusive o gosto pelo mesmo estilo de composição. Vê-se a seguir obras dos dois artistas lado a lado:

(FIGURA 11)



(FIGURA 12)



(FIGURA 13)



(FIGURA 14)



Estas pinturas, de Kandinsky e de Barros filha respectivamente, exemplificam adequadamente as semelhanças entre os artistas e a tamanha influência do artista do início do século passado na artista contemporânea que neste trabalho é focada. Certamente as cores nas obras de Martha tendem a ser trabalhadas de forma mais suave, mas a escolha cromática é extremamente parecida. Outra característica que se assemelha nos quadros são as formas que lembram microrganismos, seres microscópicos, os quais vivem no interior dos seres, nos

lugares mais inóspitos. As linhas finas e suaves, os *dégradés* de cores, enfim há muito em comum entre os dois grandes artistas. Com toda certeza Martha comunga também das mesmas motivações de Kandinsky no quesito de inspirar-se no olhar infantil e de enxergar a infinidade de possibilidades em cores e formas. O resultado desta visão diferenciada é criar, através da pintura, um novo mundo, com elementos próprios e exclusivos. A questão agora seria: como, então, analisar criticamente obras tão inovadoras e subjetivas? Kandinsky explica:

O crítico ideal, (...), não seria o crítico que tentaria descobrir os “erros”, “aberrações”, “ignorâncias” e “plágios”, etc, mas aquele que procuraria sentir que tipo de efeito esta ou aquela forma produz internamente para em seguida comunicar ao público, de maneira expressiva, sua experiência total. (...) o crítico deveria ser uma alma poética, pois o poeta precisa sentir objetivamente para, de forma subjetiva, dar corpo ao seu sentimento.

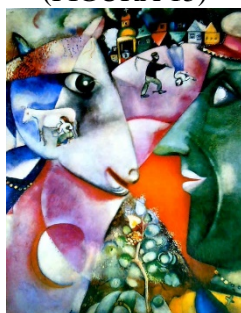
(KANDINSKY, 1912, in CHIPP, 1999, p. 165)

É exatamente desta forma que as obras de Martha Barros estão sendo e serão analisadas neste trabalho. Em obras de tamanha subjetividade não cabe ao crítico teorizar demasiadamente ou criticar de forma negativa. O papel de quem observa e analisa é o de descrever os sentimentos que determinado quadro deseja passar e descobrir quais as inspirações e artifícios usados pelo artista para que este sentimento fosse construído.

Marc Chagall foi outro grande mestre da pintura que influenciou as obras da pintora em questão. Iniciou nas artes plásticas em 1907, nesta época seus quadros já continham elementos característicos do surrealismo. Apesar dos teóricos e críticos de arte sempre desejarem encaixá-lo em algum movimento artístico, como o cubismo ou o surrealismo, o próprio Chagall declara que sua pintura não pertence, nem é inspirada em nenhuma tendência da época. No início da carreira a moda entre os artistas era o cubismo, Chagall até tentou ingressar na idéia, mas logo se incomodou, achou o movimento muito limitado.

Esse incômodo com a visão limitada da arte contemporânea do início do século XX fazia com que o artista não se sentisse à vontade em nenhum dos movimentos artísticos pode ter sido a grande motivação de Chagall de criar um estilo novo, completamente pessoal. Ele mistura o real e o imaginário, fazendo nascer em suas telas um mundo fantástico, verdadeiramente hipnotizante aos olhos dos admiradores. A pintura mais conhecida dele é a famosa *Eu e a aldeia* (1911), a qual poderá ser visualizada a seguir:

(FIGURA 15)



Esta pintura exemplifica tudo o que foi abordado anteriormente. Há, claramente, a mistura de elementos reais e irreais. O tema é a rotina de uma aldeia, porém esta não é uma aldeia qualquer, é a do inconsciente de Chagall, nela podem-se encontrar casas e pessoas de cabeça para baixo e até uma vaca sendo ordenhada pelo focinho. Esta última descrição foi dada pelo próprio Chagall em entrevista a James Johnson Sweeney (1944). As cores transmitem um contraditório sentimento de calma, pela suavidade em que é trabalhada, e de inquietude por ajudar a compor a aura misteriosa emanada pelo quadro.

Chagall é único, não é surrealista, nem cubista. Abstrato, talvez, porém apenas segundo a concepção a seguir, explicada em entrevista (1944):

No tocante à literatura sinto-me mais “abstrato” do que Mondrian ou Kandinsky no uso de elementos pictóricos. “Abstrato” não no sentido de que minha pintura não lembra a realidade. (...) O que entendo por “abstrato” é algo que nasce espontaneamente por meio de uma gama de contrastes plásticos e ao mesmo tempo psíquicos, e enche tanto o quadro quanto os olhos do espectador com concepções de elementos novos e poucos conhecidos.

(CHAGALL, 1944 in CHIPP, 1999, p. 446)

Esta mistura do real e do irreal repercutida por Chagall também está presente nos quadros de Martha Barros, assim como a inspiração em temas do cotidiano. A escolha das tonalidades, a suavidade passada através da pincelada cautelosa e dos *dégradés* de Martha também lembram bastante o estilo de Chagall, provando o quão influente ele foi na pintura da artista. Martha, assim como Chagall, inovou criando um universo particular em suas pinturas, um mundo onde não há limites. Abaixo, algumas obras de Barros filha que demonstram esta questão:

(FIGURA 16)



(FIGURA 17)



Finalmente chega-se ao último pintor influente na arte de Martha Barros: Joan Miró.

Tenho atribuído uma importância cada vez maior aos motivos de minhas obras. Um tema rico e vigoroso me parece necessário para dar esse murro na cara do espectador antes que a reflexão possa intervir. Assim a poesia, plasticamente exprimida, fala sua própria linguagem.

(MIRÓ, 1936 in CHIPP, 1999, p. 436)

Miró, pintor catalão, trabalhava através de signos. Na sua pintura nada é obra do acaso. Foi extremamente disciplinado e obcecado pela perfeição, seus quadros eram milimetricamente corretos e equilibrados. O cubismo o ensinou a estruturar um quadro adequadamente. Apesar de ter frequentado a Escola de Belas Artes e a Academia de Gali, não permitiu ser influenciado pelo rigor do academicismo, explorando ao máximo a sua capacidade criativa e inovadora. Sempre procurou visualizar o mundo com olhares de homem primitivo ou mesmo de criança, buscando, desta forma uma interpretação diferenciada do mundo. Sempre teve visão naturalmente despojada, desprendida de tradicionalismos. Sua preocupação principal era a qualidade significativa das metáforas presentes em suas obras, construídas através de signos. Estes elementos eram frutos de um entendimento poético do pintor, Miró transcende a natureza e os homens, pintando, assim, não apenas uma imagem que emana um significado, mas uma verdadeira poesia. Esta característica da pintura poética esteve bastante presente nas obras do artista na década de 20 do século passado. Nesta época ele convivia com poetas e lia muitos poemas. Envolvido nesta atmosfera, ele foi gradativamente se afastando da realidade, incluindo formas irrealis e fantasiosas em suas obras, como se a poesia lhe trouxesse alucinações. A obra a seguir, intitulada *Maternidade* (1924), marca esta fase de Miró:

(FIGURA 18)



Entre a década de 30 e 40 do século XX, a pintura do artista inicia um novo horizonte. Suas principais inspirações agora eram a música, a noite, as estrelas e a natureza. Este foi um momento de isolamento e solidão, com intuito de maior aprendizagem e adição de experiência e maturidade artística. O rigor inicial diminui, pelo menos no esboço. Miró agora almeja mais liberdade. Ele inicialmente desenha inspirado essencialmente no material trabalhado e depois pinta cautelosamente, de forma mais precisa. Divide a construção de seus quadros, neste momento mais maduro, em três etapas: primeiro há a sugestão da inspiração, a qual é dada de forma inconsciente, totalmente espontânea; depois há a organização da inspiração inicial, agora consciente; por último Miró enriquece a composição. Nesta época ele trabalhava com tinta Guache, usando tons pastéis e demarcando bem as bordas com preto. Abaixo a obra mais famosa e aclamada do artista: *Números e constelações em amor com uma mulher*, de 1941.

(FIGURA 19)



Através deste quadro vê-se claramente a maturidade conquistada pelo pintor, através de uma pintura bem estruturada, cujos elementos estão equilibrados e as cores bem trabalhadas. Miró criou uma nova linguagem artística, buscando misturar poesia e música com as artes plásticas.

Assim como Miró, Martha Barros exhibe o inusitado nas pinturas, buscando a inovação e a criação de uma linguagem plástica diferenciada. Ela, da mesma forma do artista catalão, inspira-se em poesia, podemos dizer que Martha pinta “alucinada” pelos poemas do pai, Manoel de Barros. As pinturas dela vão além da ilustração, elas são verdadeiras releituras dos poemas, é a expressão plástica subjetiva da recepção de um poema.

Bem, ao longo deste tópico foram tratadas várias questões, todas elas têm como ponto de convergência a influência, seja artística, técnica, social, filosófica ou até mesmo psicológica na pintura de Martha Barros. Compreendendo as várias influências, encontra-se a metodologia adequada para entender melhor as imagens analisadas. Após tudo o que foi tratado, conclui-se que a melhor forma de analisar um estilo tão subjetivo, único, inovador e poético como o das pinturas de Barros filha é a análise descritiva. Não adianta o crítico querer teorizar sobre uma questão tão nova e diferenciada, cabe a ele descrever a mensagem das obras, os sentimentos que ela quer passar através das inúmeras metáforas presentes. Cabe ao crítico aqui a análise sabiamente aconselhada por Kandinsky: mostrar, através de “uma alma poética” o que determinada intervenção artística quis comunicar ao espectador. O crítico seria, desta forma, uma espécie de mediador entre a arte e o público.

3. Manoel de Barros e a infância

A arte parece habitar um mundo infantil. Como numa criança, o tempo de um artista é o tempo da intensidade mais do que o da sucessão ou da oportunidade. Talvez por isso, os artistas têm sido bastante sensíveis à infância. (...) O mundo infantil é não apenas infinitamente mais intenso e esplendoroso que o mundo adulto, mas também infinitamente mais justo. A infância é verdade, diz Sócrates.

(KOHAN, 2011)

É justamente neste universo infantil que Manoel e Martha Barros inspiram-se. O tempo pode ser entendido de duas formas: como medida de quantidade, a sucessão entre o presente, o passado e o futuro, o “Khrónos”, tempo físico; e o “Aión”, o tempo da intensidade, descontínuo, espontâneo e subjetivo. Podemos designar então o “Khrónos” como a concepção “adulta” do tempo e o “Aión” como a das crianças e dos artistas. Manoel de Barros sabiamente aconselha seus leitores amarrar o tempo no poste para ele não passar, em documentário (2006): “Para não morrer, tem que amarrar o tempo no poste”. Certamente os poetas escrevem guiados pelo “Aión”.

Segundo Sócrates a palavra da infância é a da verdade, ele defendia fervorosamente os pensamentos infantis. Essa “palavra da infância”, segundo o filósofo, é estrangeira e inaudível para as pessoas, os “adultos” de espírito.

O Sócrates de Platão é um herói trágico infantil. Sem a infância não poderia sequer falar. Mas com ela, fala uma língua que ninguém entende. (...) uma necessária impossibilidade de humano: ouvir, na língua infantil, uma verdade impossível, incompreensível, inaudível.

(KOHAN, 2011)

Esta língua que faz surgir a “palavra da infância” é estrangeira e incompreensível porque nasceu fadada ao esquecimento. Não é a toa que na Antiguidade as crianças eram tidas como seres incomunicáveis, que, segundo os adultos, não diziam “coisa com coisa”. Mal sabiam eles, ingênuos, que esta linguagem das crianças esconde a verdade em suas entrelinhas: a verdade nascida através da espontaneidade, surpresa e inocência. A criança vê o mundo com olhar novo e renovado, sempre impressionada por experimentar tudo pela primeira vez. Manoel de Barros inspira-se bastante nestas questões e ainda acrescenta:

Depois que iniciei minha ascensão para a infância,
Foi que vi como o adulto é sensato!
(...)
Como não ascender ainda mais até na ausência da voz?
(ausência da voz é infantia, com t, em latim)
Pois como não ascender até a ausência da voz –
La onde a gente pode ver o próprio feto do verbo –
Ainda sem movimento.
(...)

(BARROS, 2010, p. 409)

Neste poema intitulado *Ascensão* o poeta comenta a questão da “ausência da voz” e propõe que seus leitores ascendam até as origens do verbo. Ora, isto nada mais é do que o retorno às origens do homem, a infância. Barros insiste que as pessoas vejam o mundo com olhar de criança e expressem a beleza dele também com linguagem de criança, isto é ascender. O poeta aqui analisado tem certa obsessão pela origem das palavras, estuda a etimologia de um termo até achar o “feto” verbal. Pode-se concluir que este ato seria a

redescoberta da infância de determinada palavra, como ela nasceu e se desenvolveu ao longo dos séculos.

Jean-François Lyotard também se preocupa com a “infantia”, ou seja, “o que não se fala”, aquilo que é indizível. Walter O. Kohan em seu artigo *A infância entre o humano e o inumano* comenta acerca dos pensamentos de Lyotard:

Essa infância não é uma etapa da vida, algo que se supera. Ela habita, sem ser percebida, toda palavra como sua condição, como uma sombra, como um resto. A consciência e o discurso procuram negá-la, afastá-la.

(KOHAN, 2011)

Lyotard deixa claro que a infância não é uma simples fase da vida, mas algo que, por mais que seja reprimido, ficará na mente humana para sempre, como um estado de espírito. O filósofo, em seu livro *O inumano* (1991) compara a infância à morte, porque a sociedade espera que as duas sejam esquecidas e superadas rapidamente: “As crianças e os mortos são objeto de uma batalha para tentar esquecer o intransmissível que funda a humanidade”.

Neste mesmo livro, Lyotard comenta que as pessoas deveriam ser inumanas. É bastante interessante esta concepção do inumano apresentada pelo autor e se conecta perfeitamente com algumas das características principais dos Barros. Lyotard designa a noção de humano e inumano no âmbito frasal. É dada a idéia de humanidade através da frase, as quais são divididas em dois tipos: a humana, que tem relação com o sentido científico, político e histórico, construída no sentido de desenvolver técnica e cientificamente algo; e o segundo tipo seria a frase inumana, a qual Lyotard aprecia chamar “Idéia”. Este inumano não pode ser exibido, é a forma abstrata da palavra, é a resistência entrando em ação. O inumano não tem compromisso com a realidade, está associado à idéia de não-posse e da exclusão da estética frasal, da pragmática e da semiologia.

Definitivamente, a poesia e a pintura dos Barros, pai e filha estão ligadas a esta filosofia do inumano através de características como: visão fragmentada da vida, valorização do inútil em detrimento do que a sociedade em geral valoriza e o não compromisso com a realidade.

Manoel e Martha Barros criam inspirados em fragmentos como uma tentativa de reconstrução de um novo pensamento, um novo universo. Por este motivo que eles tanto gostam de valorizar, ao ponto de até mesmo personificar, elementos inúteis como o cisco, as pedras, etc, e aclamar a figura do catador (aquele que une os fragmentos). Dentro de cada poema há uma espécie de descrição e explicação destes pedacinhos de inutilidades, a finalidade deste ato pode ser entendida como uma tentativa de achar uma unificação, formar uma unidade, ou mesmo reconstruir os pensamentos dos leitores, inserirem-los em um novo universo minimalista. Manoel de Barros mostra os objetos através do ponto de vista dos próprios objetos. Esta personificação exemplifica bem um verso bastante conhecido do poeta retirado do *Livro das Ignorâncias* (1993): “As coisas não querem mais ser vistas por pessoas razoáveis”. Esta é uma das principais filosofias de Barros, instigar o leitor a ter a iniciativa de retirar a inércia dos objetos, vê-los através dos olhos da poesia, para assim conseguir enxergar as inúmeras outras utilidades que eles passam a ter. Um exemplo bastante oportuno desta questão dos fragmentos, tão sabiamente comentados no *Inumano* (1991) de Lyotard, está no poema *Cisco* de Manoel de Barros, presente no livro *Tratado Geral das Grandezas do Ínfimo* (2001), no qual depois de apresentação, caracterizações e humanização, o poeta mostra que o cisco (exemplo de fragmento) tem a utilidade nobre de produzir material de construção de ninhos de passarinhos. Observe que a partir desta utilidade é construída no poema uma metáfora: ciscos são fragmentos que quando bem catados e unidos formam um ninho, ou seja, uma unidade. Nas entrelinhas desta metáfora encontramos o drama da formação da individualidade do homem, o qual até achar seu verdadeiro “Eu” vaga fragmentado, longe de

uma completude. O poeta sabiamente finaliza o poema enfatizando a questão da individualidade humana fragmentada, em estado de cisco, à espera de uma unidade: “Até sei de pessoas que propendem a cisco mais do que a seres humanos”. Martha Barros, por sua vez, expressará esta problemática dos fragmentos em suas pinturas através de figuras humanas e animais faltando partes do corpo ou expondo “inutilidades”, exaltando-as, assim como seu pai.

Manoel de Barros diz que ser poeta é ser vidente, é ver além das normalidades rotineiras dos objetos, natureza e dos animais. Como todo vidente sofre preconceito dos céticos, com os poetas não poderia ser diferente. A todo o momento a voz da razão, segundo Lyotard, a voz humana, presente na fala das pessoas distanciadas da poesia, critica e caço do modo diferente e infantil que os poetas enxergam o mundo. A visão dos poetas é libertadora, seus pensamentos são livres de modelos sociais e a linguagem guarda a fluidez da língua das crianças. A fala poética do deslumbramento definitivamente é um exemplo do inumano da filosofia de Lyotard.

O poema *Vidente*, de Barros, presente no livro *Tratado Geral das Grandezas do Ínfimo* (2001) trata exatamente destas questões comentadas anteriormente. No geral, a poesia de Manoel de Barros, quando a temática é o modo do poeta ver a vida, há um confronto presente no texto: a briga entre a emoção (representada pela poesia) e a razão. O texto trata-se de um garoto que consegue enxergar além do simples olhar racional, ele não via apenas o céu, mas “uma estrela pousada nas pétalas da noite”; nem enxergava somente uma manhã de sol, mas “o dia parado em cima de uma lata” e ainda, para completar, apreciava “apertar parafuso no vento”. Logicamente os outros garotos não entendiam e caçoavam, tachando-o de louco. A estrutura desse poema é a alternância entre os devaneios do garoto (expressão da Idéia do Inumano) e as objeções da turma (linguagem da razão, Idéia humana).

Manoel é como um “cientista de inutilidades”, em seus poemas descreve e fala incansavelmente sobre o valor delas. A maior prova para esta afirmação está nos últimos versos de *Disfunção*: “Essas disfunções líricas acabam por dar mais importância aos passarinhos do que aos senadores”. Resumindo, para Manoel de Barros, ser poeta é ser livre, tanto no instrumento da escrita, o uso das palavras, como na percepção de mundo, enxergando valor em tudo o que seja considerado desimportante, surpreendendo-se com as várias outras utilidades que os objetos descartados podem proporcionar. Para ser poeta é preciso entrar no universo infinitamente rico das crianças.

Tendo em mente tudo o que foi comentado acerca da visão infantilizada do mundo, oportunamente cabe agora concluirmos o quão a poética de Manoel de Barros está inserida nesta questão de ver o mundo com o olhar infantil das crianças, guiado pelo “Aión”, tentando dar voz e espaço a esta língua estrangeira e incompreensível tão defendida por Sócrates, a linguagem da inocência.

A criança goza da faculdade de se interessar intensamente pelas coisas, mesmo por aquelas que aparentemente se mostram as mais triviais. O gênio artístico é somente a infância redescoberta sem limites. Os artistas modernos são homens-criança, dominados a cada minuto pelo gênio da infância, um gênio para o qual nenhum aspecto da vida é indiferente.

Esta citação de Charles Baudelaire retirada do livro “O pintor da vida moderna” (2010), resume perfeitamente a filosofia de vida dos Barros e a questão da necessidade dos artistas em geral de se inspirarem tanto na linguagem, quanto no modo único e lindo das crianças contemplarem o mundo.

4. Análise do livro *Poeminha em língua de brincar* (2007)

Nas livrarias esse livro é classificado como literatura infanto-juvenil, porém, após uma leitura atenta e mais aprofundada tem-se a certeza que o livro-poema é também bastante direcionado ao público adulto. Os versos de Manoel e as imagens de Martha Barros complementam-se tanto visualmente como semanticamente, como o próprio poeta cuiabano comenta, as pinturas da filha são na verdade “iluminuras” dos seus poemas. No livro as duas linguagens (verbal e não-verbal) integram-se visualmente, mostrando a preocupação com a harmonização visual texto - imagem. As ilustrações da artista são repletas de cores quentes, predominando o amarelo e o vermelho, neste caso o amarelo estaria representando o garoto cujo sonho era de “ave extraviada” e o vermelho a “Dona Lógica da Razão”.

O poema inicia com a apresentação do personagem representante da linguagem lírica, poética:

Ele tinha um sonho de ave extraviada.
Falava em língua de ave e de criança.

(BARROS, 2007, p. 1)

Certamente trata-se de um poeta sonhador, cujo sonho é o de “brincar” com as palavras e mostrar para as pessoas quão maravilhoso é este ato. O poema tem muitos símbolos representantes da filosofia poética de Manoel, um dos principais é o enobrecimento do falar “língua de ave e de criança”. “Língua de ave” seria uma linguagem solta, fluida, livre das tensões gramaticais, a língua de criança, por sua vez, trata-se de uma fala que ainda não está presa aos condicionamentos sociais, ou às normas da língua, é o melhor exemplo da espontaneidade da fala, isto é exatamente o que o poeta busca. A imagem de Martha complementa os versos, através do hibridismo ela constrói um ser metade pessoa, metade ave, o amarelo usado chama atenção para a parte superior do corpo, onde há uma espécie de bico e asas. Como já comentado, a cor que representa o garoto é amarelo, na psicologia ela representa felicidade, idealismo e alegria.

(Figura 20)



Adiante encontramos outros versos que ainda descrevem o personagem, desta vez, os prazeres são exibidos:

Sentia mais prazer de brincar com as palavras
Do que de pensar com elas.
Dispensava pensar.

(BARROS, 2007, p. 2)

Ora, esta é exatamente a filosofia poética contemporânea predominante, o modernismo deu este presente: afastar-se e distanciar-se da razão quando se escreve um poema. Segundo Manoel de Barros as palavras são feitas para brincar. A ilustração representante desses versos seria uma cabeça amarela com um passarinho também amarelo no topo, esta imagem retifica a questão da “língua de ave” (liberdade da escrita), a qual não acompanharia a lógica, mas o sonho do menino-ave-extraviada.

(Figura 21)



Nos próximos versos o poeta continua descrevendo o garoto, ainda mostrando sua apreciação por fazer “floreios com as palavras”, logo após explica que ele aprendeu no Circo (o circo da vida) “que a palavra tem que chegar ao grau de brinquedo para ser séria de rir”. Esta questão da palavra-brinquedo é outra característica herdada do modernismo. Assim como Manoel de Barros faz na poesia, Guimarães Rosa fez na prosa: a análise das origens das palavras e o estudo completo delas para que, juntando com a imensa criatividade e liberdade poética elas finalmente chegassem ao grau de brinquedo. É certo que Manoel de Barros também se inspirou em pessoas bem menos letradas, como o filho, João, quando criança e Bernardo (alter ego e maior companheiro de Manoel na fazenda), a iniciativa de deixar a palavra em grau de brinquedo seria fruto de um estudo profundo da língua, juntamente com inspirações exteriores. O próprio poeta declarou em documentário *Só dez por cento é mentira*, (2009) que quando o filho era criança, teve o costume de conversar bastante com ele e ir anotando as expressões, digamos que “poéticas”, faladas pelo garoto.

Seguindo com o poema, depois de toda a descrição do personagem o confronto inicia (língua poética x língua da razão) após o menino exemplificar seus pensamentos de “ave extraviada” com o comentário que uma rã saltara sobre a frase dele e a frase não arriou. Ouvindo isto a “razão” entra em cena, enfurecida com a liberdade poética, representada pela personagem “Senhora Lógica da Razão”:

Nisso que o menino contava a história da rã na frase
Entrou uma Dona de nome Lógica da Razão.
A Dona usava bengala e salto alto.

(BARROS, 2007, p. 6)

(Figura 22)



Esta personagem, representante da razão, é uma senhora aparentemente elegante, robusta e vermelha. É bem arrumada, usando sapatos altos e apóia-se em uma bengala, a qual remete a uma metáfora que representa as normas gramaticais, que a sustentam e dão suporte. O salto alto, por sua vez, passa impressão de elegância, autoridade e aparência de estar em um nível acima de todos. Outro fato importante a se analisar é o aparecimento da cor vermelha, a qual, na psicologia das cores simboliza perigo, raiva, força e, além disso, a Dona também é ilustrada grande e pomposa.

Após apresentação da personagem inicia a sua objeção pelo que o garoto falava:

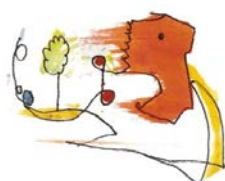
De ouvir o conto da rã na frase a Dona falou:
Isso é língua de brincar e é idiotice de criança
Pois frases são letras sonhadas, não têm peso,
nem consistência de corda para agüentar uma rã em cima dela
Isso é Língua de Raiz – continuou

É Língua de Faz-de-conta
É Língua de brincar!

(BARROS, 2007, p. 7 - 8)

Todos os argumentos da Razão estão em contraponto com a filosofia poética de Manoel de Barros. Segundo o poeta, a fala da criança é um verdadeiro tesouro poético, pois ela ainda não criou a noção de conseguir separar a fantasia da realidade. A “Língua de Raiz” representa a obsessão do poeta pelo estudo das origens das palavras e como esta pesquisa o ajuda a conseguir fazer elas se tornarem “brinquedo”. Observe que sempre que Manoel cria uma expressão se referindo à língua em estado poético, ele a escreve em letras maiúsculas, dando assim, a importância e o status a elas merecido. A imagem de Martha relacionada a esses versos é interessantíssima, trata-se do garoto-ave-extraviada com a língua unida à língua da raiz de uma árvore (representando a “Língua de Raiz”), elas estariam conectadas através da poesia.

(Figura 23)



Mais adiante o garoto faz o contra argumento “soltando pedrinhas no bom senso”, dizendo que vira a Tarde sentada sobre uma lata. E mais uma vez a Dona Lógica da Razão vai de encontro ao comentário lúdico do menino, ainda dizendo que tudo que ele fala trata-se de “Língua de brincar”, mas, desta vez, ela vai mais longe, comenta que a “Língua de brincar” é “coisa-nada”, insinuando o desaparecimento do sonho do garoto. Os três últimos versos do poema provam esta afirmação:

O menino sentenciou:
Se o Nada acabar a poesia acaba.
E se internou na própria casca ao jeito que o jabuti se interna.

(BARROS, 2007, p. 12 - 13)

Bem, no final das contas a razão venceu, reprimiu ao máximo o sonho de “ave extraviada” do menino. Na ilustração para os dois primeiros versos desta página duas imagens são mostradas: uma seria a da “ave extraviada” deixando de ficar amarela para se tornar branca, como se estivesse desaparecendo, e o garoto, representado pelo “nada”, de cor cinza, também nos dando a impressão de estar sumindo. A “Língua de brincar” da “ave extraviada” esconde-se do mundo.

(Figura 24)



(Figura 25)



Ora, isto lembra várias questões vividas pelos poetas, especialmente Manoel de Barros. *Poeminha em língua de brincar* (2007) poderia ser muito bem um desabafo do autor, em muitos outros poemas ele aparece enaltecendo as pequenas coisas, os “nadas” e nos mesmos poemas ele comenta das pessoas o reprimindo e debochando. Manoel seria a nossa

“ave extraviada” e o mundo a “Lógica da Razão”. Eis uma pequena prova retirada de *Poema*, pertencente ao livro *Tratado geral das grandezas do ínfimo* (2001):

Poderoso para mim não é aquele que descobre ouro.
Para mim poderoso é aquele que descobre as
Insignificâncias (do mundo e as coisas).
Por essa pequena sentença me elogiaram de imbecil.
Fiquei emocionado e chorei.
Sou fraco para elogios.

(BARROS, 2010, p. 403)

Como foi mencionado inicialmente o livro *Poeminha em língua de brincar* (2007), mesmo classificado como literatura infanto-juvenil, com certeza é mais direcionado para o público adulto. Segundo Manoel de Barros, todos temos guardado na memória uma espécie de “baú da infância” onde ficam guardadas nossas primeiras sensações, são nessas memórias da infância (mesmo que inventadas) que o poeta aqui analisado mais se inspira. Em entrevistas ele sempre comenta que seus poemas devem ser lidos como um modo de o adulto resgatar essas primeiras sensações, as quais foram perdidas ao longo do tempo. Manoel insiste que devemos apreciar a vida com o olhar surpreso e curioso de criança. Certamente seria este o objetivo deste poema, o resgate do leitor adulto, para que relembre as belezas guardadas no “baú da infância” existente na mente.

Poeminha em língua de brincar (2007) trata de uma das principais temáticas de Manoel de Barros, a volta às origens, às raízes, aos primórdios. Para discutirmos mais profundamente esta questão, selecionamos o poema VII do *Livro das ignoranças*, publicado em 1993:

No descomeço era o verbo.
Só depois é que veio o delírio do verbo.
O delírio do verbo estava no começo, lá onde a criança diz: *Eu escuto a cor dos passarinhos*.
A criança não sabe que o verbo escutar não funciona para cor, mas para som.
Então se a criança muda a função de um verbo, ele delira.
E pois.
Em poesia que é voz de poeta, que é voz de fazer nascimentos –
O verbo tem que pegar delírio.

(BARROS, 2010, p. 301)

Neste poema Barros expõe uma das principais inspirações da arte moderna: as crianças e seus comportamentos e visão de mundo. Ao iniciar o poema parodiando uma passagem bíblica do livro do Gênesis, Manoel deixa clara a sua intenção de poetizar sobre o retorno às origens do homem. Estes princípios estão na infância, fase da qual ninguém teme “brincar” com as palavras e nem se preocupa com regras gramaticais. Segundo Manoel de Barros em documentário (2006), “as crianças erram na gramática, mas acertam na poesia”. Os poetas devem conquistar esta liberdade infantil de criar uma linguagem própria, encontrar a sua “Língua de raiz”, a sua “língua de brincar” comentadas no *Poeminha em língua de brincar* (2007). O poeta focado neste trabalho alcançou esta maturidade poética através do filho, João. Através das suas peripécias na linguagem as crianças, por confundirem os sentidos criam belas sinestésias, variam o uso de verbos e até mesmo expressam-se através de metáforas, tudo extremamente espontâneo e natural. Como o próprio Manoel comentou no poema, o verbo tem que “delirar”, o delírio está no uso inusitado concedido pelas crianças. Este é o tipo de retorno às origens tratado no poema, deve-se voltar à infância para retomar a criatividade de criar uma forma própria de se expressar, inusitada, simbólica, diferenciada.

Após o estudo da poética de Manoel de Barros, percebe-se a tamanha carga semântica e temática presente em *Poeminha em língua de brincar*. Isto ao mesmo tempo que surpreende, traz uma reflexão acerca de se certos livros de Barros pai seriam essencialmente indicados para o público infantil. Os poemas de Manoel agradam as crianças pelo fato delas se identificarem com a visão de mundo inocente e linguagem carregada de humor e espontaneidade. Os adultos, por sua vez, seriam os mais indicados para deleitar-se com as obras do poeta, com a finalidade de resgatarem, através de duas das principais características de Manoel: o louvor às inutilidades e a volta às origens, todas as intensas sensações esquecidas ao longo dos anos. O poeta deseja que as pessoas ampliem as suas visões de mundo e assim percebam que vivem em um universo muito mais belo e ávido por ser contemplado.

Considerações Finais

O estudo cuidadoso da estimulante experiência dialógica e intersemiótica de pai e filha, em sintonia com uma visão ecológica e humanizadora da arte, nos leva à conclusão de que a “literatura infantil” proposta por esses autores é tão complexa, perplexa e significativa que não desmerece o gênero como “menor”, nem subestima o público a quem imediatamente se dirige – as crianças. Da mesma forma, os livros dos Barros podem ser de grande proveito e exemplo para o público “adulto”, pelas graves e complexas reflexões filosóficas que propõem sobre a vida numa linguagem simples, rústica, comprometida com a natureza e questionadora de muitas arraigadas “verdades” do mundo e da cultura contemporânea. A linguagem da inocência, a inspirada na espontaneidade e leveza das crianças, deve ser divulgada para que todos descubram como o mundo em que estão inseridos é infinitamente mais rico e belo do que eles realmente acham.

Lista de ilustrações

- Figura 1 – PICASSO, Pablo. *La Lecture*. 1934.
Figura 2 – PICASSO, Pablo. *Femme en Pleurs*. 1937. Tate Gallery. Londres, Reino Unido.
Figura 3 – PICASSO, Pablo. *Les Femmes d'Alger (O Jovem Orelha)*. 1907, 243,9cm x 233,7cm. Museu de Arte Moderna, Nova York.
Figura 4 – NEGREIROS, Almada. *The Bathers*. 1925.
Figura 5 – AFFONSO, Sarah. *As meninas*. 1928. Museu do Chiado, Lisboa.
Figura 6 – ROUSSEAU, Henri. *Femme se promenant dans une forêt exotique*. 1905, 99,9cm x 80,7cm. The Barnes Foundation. Merion, Pennsylvania.
Figura 7 – ROUSSEAU, Henri. *The dream*. 1910. Museu de Arte Moderna, Nova York.
Figura 8 - ROUSSEAU, Henri. *Child with puppet*. 1903.
Figura 9 – MARIUS, Ferreira Louis. *End of Day*. 2007.
Figura 10 – POTEIRO, Antonio. *Girassóis*. 2006.
Figura 11 – KANDINSKY, Wassily. (Sem título). 1910.
Figura 12 – BARROS, Martha. *Fazenda*. 2010. 31cm x 41cm.
Figura 13 – KANDINSKY, Wassily. *Bleu de ciel*. 1940. Collection Centre Pompidou, Paris.
Figura 14 – BARROS, Martha. *Noiva voando*. 2010. 70cm x 130cm.
Figura 15 – CHAGALL, Marc. *Eu e a Aldeia*. 1911. óleo sobre tela, 191cm x 150,5cm. Museu de Arte Moderna, Nova York.
Figura 16 – BARROS, Martha. *Sol e circo*. 2008. 130cm x 85cm
Figura 17 – BARROS, Martha. Sem título. 2008. 40cm x 35cm.
Figura 18 – MIRÓ, Joan. *Maternidade*. 1924. Coleção particular, Londres.
Figura 19 – MIRÓ, Joan. *Números e constelações em amor com uma mulher*. 1941. aquarela e guache sobre papel.

- Figura 20 – BARROS, Martha. in *Poeminha em língua de brincar*. 2007. p. 1.
Figura 21 - BARROS, Martha. in *Poeminha em língua de brincar*. 2007. p. 2.
Figura 22 - BARROS, Martha. in *Poeminha em língua de brincar*. 2007. p. 6.
Figura 23 - BARROS, Martha. in *Poeminha em língua de brincar*. 2007. p. 8.
Figura 24 - BARROS, Martha. in *Poeminha em língua de brincar*. 2007. p. 12.
Figura 25 - BARROS, Martha. in *Poeminha em língua de brincar*. 2007. p. 12.

Bibliografia

- ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. 2 ed. São Paulo: Ltc editora, 1981. 196p.
- BARROS, Manoel. *Poesia Completa*. São Paulo: Leya, 2010. 493p.
- CHIPP, H. B. *Teorias da arte moderna*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- DI LEO, J. *A interpretação do desenho infantil*. 3 ed. Porto Alegre: Artes Médicas, 1985. 218p.
- FERREIRA, Ermelinda Maria Araújo. *Curso de Literatura Infante-Juvenil*. Material didático produzido para o Curso de Letras (Ensino à Distância) da Universidade Federal de Pernambuco, 2011.
- _____. Trajetória da Vênus: leituras do corpo feminino na arte, in: *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, v. 2, p. 10-30, 2009, e in: FERREIRA, Ermelinda (Org.). *Intersecções. Ciência e tecnologia, literatura e arte*. Recife: Edufpe, 2010.
- _____. O registro infantil na construção do olhar feminino, in: *Leituras: autores portugueses revisitados*. Recife: Edufpe, 2004
- KOHAN, Walter. *A infância entre o humano e o inumano*. Disponível em <http://www.grupalfa.com.br/arquivos/Congresso_trabalhosII/palestras/Kohan.pdf>. Acesso em: 12 jun 2011.
- LAMBERT, R. *Introdução à história da arte da Universidade de Cambridge: A arte do século XX*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1984. 90p
- MC. LUHAN, M.; PARKER, H. *O espaço na poesia e na pintura através do ponto de fuga*. São Paulo: Hemus, 1968. 273p.
- MÈREDIEU, F. *O desenho infantil*. São Paulo: Cultrix, 1974. 116p
- PLAZA, J. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987. 214p.
- PRUDHOMMEAU, *Le dessin de l'enfant*, PUF, 1951
- SÓ DEZ por cento é mentira, a desbiografia oficial de Manoel de Barros. Direção: Pedro Cezar. Produção: Pedro Cezar; Marcio Paes; Kátia Adler. Roteiro: Pedro Cezar. Música: Marcos Kuzka. Brasil: Biscoito Filmes, 2010 (81min), widescreen, color. Produzido por Artezanato Eletrônico.

